cine-oja n. 16 Los años del cine venezolano: operación secreta entre pasiones, indultos y miedo.
En nombre del cine: el calvario de los cinéfilos caraqueños.
Además:
Jardines de piedra, Un pícaro en Los Angeles, Los intocables y El nombre de la rosa.

marzo 1988 bs. 5

cine-oja

EL SECRETO

Los géneros cinematográficos son infinitos como los caminos del Señor. Si a las "líneas" de producción industrial fundadas a lo largo de la historia del cine agregamos las tipologías introducidas por los críticos llegamos fácilmente al medio centenar de géneros, capaces además de reproducirse exponencialmente mediante inagotables combinaciones, lo cual atenta contra la noción misma de género. Es obvio que si partimos de la temática, difícilmente podemos negar la existencia, por ejemplo, del **western**, la ciencia-ficción o el que Leprohon llamó "neo-mitologismo" en el cine italiano. Pero la esperanza de encontrar unos códigos fijos en los géneros pende, en el cine contemporáneo, de un hilo, que logra aferrarse —por lapsos sumamente cortos, espasmódicamente sustituidos— sólo a las nuevas formas seriales, mastodónticas y fugaces, de los "tiburones", las "galaxias", los "rockies" y congéneres. Creo que hasta la política internacional de distribución ha abandonado, por disfuncional, la clásica catalogación de "drama", "comedia", "aventura", "sexo", etc., con que plagaba sus listines comerciales antes de que la planificación sociogeográfica imperial, finamente combinada con la expansión vertical de los monopolios cinematográficos, modificara el estilo del negocio.

Vale la pena referirse a un reciente ensayo del crítico inglés Raymond Durgnat a propósito de **Las brujas de Eastwick** (George Miller, 1987), para proponerla como una especie de exorcización de la teoría de los géneros, por lo mismo que los absorbe y los devuelve demudados, demostrando la inexistencia de sus paradigmas. El concepto clasicista de los géneros, derivado de la literatura, es contradicho, actualmente, hasta la invalidación. Y desde la producción, lo que tenemos son "fórmulas", cada vez de menor duración, o de duración variable de acuerdo a los resultados de taquilla. La actitud de los cineastas como autores va, en este último sentido, desde el enfrentamiento frontal hasta la sumisión total, pasando por una asunción sutil que permita un margen de expresión personal.

Todo esto, para vencer la tentación de catalogar **El secreto** como policial rosa a manera de definición suficiente, y de especular sobre el posible desarrollo de este género en el cine venezolano. Sin embargo la película, a la que no le falta frescura, sí responde razonablemente al concepto de fórmula. Su estructura es totalmente referible al cine mismo y no a la realidad. Aventura, romance y humor están manejados como ingredientes seguros, probados en multitud de películas anteriores. Todos los rasgos estructurales son previsibles: sabemos que Gaspar, pase lo que pase, volverá a su situación inicial; que su torpeza funcionará como habilidad; que su amor es imposible; que el policía es infalible; que los bandidos serán burlados y vencidos; etc. Nuestro interés, blandamente acomodado en lo que ya sabemos, se dirige únicamente al **cómo**, que es por tanto el lugar de la originalidad posible.

No olvidemos que todavía, en Venezuela, tratamos con la figura de autor-productor (concepto que deberíamos empezar a estudiar seriamente a la luz de la experiencia) y que ese espacio destinado a la originalidad del autor está fijado por él mismo. Tomando en cuenta este rasgo fundamental, digamos de una vez que lo que interesa aquí viene a ser fundamentalmente la claridad con que **El secreto** se presenta a sí misma. Antes de los créditos, una escena-prólogo que promete una historia de violencia o —según el eufemismo de bajos fondos impuesto por el lenguaje del sistema— de acción. Después de los créditos (excepcionalmente legibles por estar impresos sobre una panorámica de Maracaibo), un epígrafe (cita de "Alicia en el País de las Maravillas" de Lewis Carroll): "¡Cielos , qué cosas tan extrañas están sucediendo hoy!... Y ayer, en cambio, las cosas eran de lo más normales". Explícito, Luis Armando Roche propone desde el comienzo: Tendrán ustedes el circo acostumbrado, señores, pero sabrán que no es más que fantasía, una fantasía que marcha al lado de la inmodificable normalidad.

Anómala, por tanto, nos parece la película de Roche en el marco de la orientación dominante de nuestro cine: la de pretender partir de una realidad, venezolana por demás, para, el noventa por ciento de las veces, encasquetarnos unos estereotipos humillantes y una serísimas falsificaciones de nosotros mismos, en un juego ideológico, consciente o no, fundamentalmente tramposo. Venezuela, o el Zulia, o la frontera, no son en **El secreto** sino ambientación para un cuento archiconocido, cuyas referencias son otros innumerables cuentos parecidos. Una ambientación cuyos rasgos familiares sirven sólo para dar gracia y calor al desarrollo de la historia. La misma función —y no la de revelar esencias trascendentes del ser humano— cumple el excelente trabajo de y con los actores, de soltura y simpatía insólitas, adecuados y en gran sintonía con el director: Orlando Urdaneta dando lo máximo de su blanda gracia natural, Daniel Alvarado inyectando magistralmente vida al estereotipo de su personaje, Marilda Vera con una presencia cinematográfica notable, y los tres bravucones de la banda, siempre ajustados a la clave humorística del relato. Ahogados por el estereotipo, en cambio, los intérpretes de la esposa, el abogado y el jefe contrabandista, así como ocurre con el tratamiento de ciertas escenas, incongruentemente pesadas (por ejemplo el infarto progresivo del abogado, las síntesis eróticas, las reacciones y contra-reacciones de Gaspar y Magdalena al encontrarse en el yate, o el duelo grandguignolesco entre Durán León y el malo Malevich).

El secreto: La frescura dentro de la fórmula.

Mayormente, los límites y alcances prometidos en la apertura de la película son mantenidos con notable talento, mediante la ya citada dirección de actores, el riguroso respeto por la lógica del relato, un montaje brillante en consciente función narrativa capaz de fundar un tono unitario de liviandad, estímulo y sorpresa, y unos toques sutiles de la puesta en escena —como el casual tropezón de un pote de talco en el campo de acción de un ventilador, o la surrealista exhalación de los camiones de goajiros, o la extravagante pasión de un matón por leer "Alicia en el País de las Maravillas"— que hubieran debido ser más frecuentes para pasar del guiño al entendido a un estilo superador de la banalidad del esquema.

Pero el hecho de que **El secreto** no sea una película tramposa y que no sea portadora de una carga ideológica desde su propio contenido, extremada e intencionalmente neutro, que deja su espíritu burlón sin blancos que lo conecten con una sociedad determinada, no significa que no se inserte en la actual corriente ideológica dominante, implantadora de una imposible neutralidad fundada en el divertimiento más perecedero y la nivelación de la expresión humana mediante la escalada técnico-profesional.

El cine soy yo, el otro largometraje

de Roche realizado en 1977, presentaba un tema, un "mundo", originales y vinculados con la picaresca y melancólica extravagancia del subdesarrollo venezolano, que naufragaban estéticamente por la intromisión del ingrediente turístico. Entonces y ahora, el pequeño dios de la Fórmula —cuya astucia simplista se equipara, finalmente, a la ingenuidad— malogra la plena expresión de una sensibilidad cinematográfica excepcional entre nuestros cineastas.

Nota 1

EL SECRETO. Venezuela, 1988. Dir. LUIS ARMANDO ROCHE. Prod.: Alfonso Henríquez, Armando Alicandú, Marie-Francoise Roche para Producciones 800. Guión: César Miguel Rondón, Napoleón Grazziani. Fot.: Juan Andrés Valladares. Mont.: Esperanza Ruiz. Son.: Héctor Moreno, Orlando Andersen. Mús.: Maurice Reyna. Vest.: Lucía Navea, Catherine Goalard. Maq.: Héctor García. Dir. Art.: Gerald Romer. Ef. esp.: Luis Pérez, Joaquín Aguasca (volcamiento); Régulo Gómez (M° de armas). As. dir.: Gerardo Becerra. Int.: Orlando Urdaneta, Daniel Alvarado, Marilda Vera, Julio Mota, Vladimir Bibic, Carmen Julia Alvarez, Alberto Acevedo, A. Alicandu, Ricardo Blanco, Robert Castro, Carlos Delgado, Juan Galeno, Fernando Gil, Asdrúbal Meléndez.

OPERACION BILLETE

El segundo filme de Olegario Barrera, **Operación Billete**, se presenta como una fábula de acción vertiginosa y casi sin descanso. La historia de los tres viejos, ayudados por el viejo periodista, que logran desenmascarar y llevar a prisión a la poderosa banda de banqueros bandidos estafadores asesinos corruptos, se construye tan abiertamente como un cuento fantástico que cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia. Una fábula, sin embargo, que no responde a la moral de la clase dominante, que estaría representada por los banqueros, sino a una especie de vieja moral popular, en la que la honradez, la sinceridad, la solidaridad, la voluntad de trabajar, siguen siendo los valores fundamentales. Este irrealismo fabulante se concreta, en este caso, mezclando dos modalidades: la comedia, que se presta a la perfección para lo que busca expresar el realizador, y sorprendentemente la acción, las persecuciones, los tiros y los muertos, que manteniendo su apariencia, logra ser atmósfera y pintura. El mundo no es una comedia para Barrera, el mundo es esencialmente trágico, pero emplea la fábula, la comedia, la acción, para descubrir ese mundo.

Según los cánones imperantes, los protagonistas son unos perdedores típicos. Anastasio recibe una condecoración de mérito al trabajo que es el máximo logro de una vida de treinta años de entrega a una labor que sólo beneficia a sus empleadores; sus dos amigos son cancerosos con los días contados esperando en un pobre hospital público; el periodista, un "masoquista social" como lo llama su ex-esposa, también periodista que ha escalado un poco, subsiste mediante abundantes tragos. Sin embargo, el realizador en la ficción los transforma en los vencedores, defendiendo su derecho a soñar la utopía, y por lo tanto transformando también a los reales triunfadores, los banqueros, en los derrotados. Es este mismo tipo de inversión fabulante el que marca el tratamiento de las líneas argumentales principales del filme. Otro ejemplo más concreto es la resolución del clímax de la secuencia en que el grupo intenta penetrar al banco eliminando las alarmas. Ante una madeja inmensa de cables y conexiones Olegario cierra los ojos y desconecta, al azar, precisamente las necesarias. O la maravillante reacción del chofer del camión de aseo urbano cuando descubre las pacas de dólares que el grupo ha escondido en el camión. Sabe que es un sueño pero no quiere despertarse, duchándose con cascadas de dólares en su pobre rancho en cualquier lugar de Caracas, mientras sus alaridos de alegría se oyen desde lejos. O la prodigiosa casualidad que hace que uno de los matones pagados por los banqueros en la casa de vecindad ametralle una de las puertas de un armario, del cual saldrá más tarde, por la otra puerta, un pálido inquilino que allí se había escondido al comenzar el tumulto.

Ciertamente que la mayor parte del filme está entregàda al desarrollo de las líneas argumentales, en las que se encadenan una acción tras otra con un ritmo rapidísimo, mediante un montaje de escenas cortas con uso intensivo de las alternancias. Pero es precisamente lo que hemos llamado la fabulación como base de la creación de Barrera, la que permite que, sin decaer la actividad y el progreso continuo de la historia, se cree simultáneamente una rica pintura de atmósferas. En contados momentos, la historia se detiene y los personajes pueden reflexionar y mostrarse creando la dimensión interna de sus caracteres. Las más de las veces son momentos fugaces —como la escena en que Arquímedes pide ayuda a la ex-esposa y la discusión revela rasgos profundos de ambos personajes— y sólo en una ocasión —en la escena nocturna en que los protagonistas se esconden en un galpón— se les da ocasión de extenderse. Es entonces que Goyo se permite hablar y reconocer su largamente reprimida homosexualidad, y Olegario explota en prejuiciada rabia, ante el silencio doblemente respetuoso de Arquímedes y Anastasio que observan la escena. Son estas cortas pausas, sin embargo, las que abandonan el tono fabulante para dar paso a un retrato más realista y en fin de cuentas más previsible y convencional, en el contexto del filme mismo.

Operación Billete explora un campo distinto al de **Pequeña Revancha**, sin duda una obra mucho más consistente y lograda. Tal vez las exigencias de espectacularidad y las limitaciones de la producción conspiran contra el logro de la forma justa y la construcción final resulta por momentos apresuradamente maltratada. Tal vez algunas soluciones, como la sentimientosa y ultraprevisible muerte de Goyo, por ejemplo, que parecen estirarse buscando un toque afectivo en el corazón de los espectadores, en una tónica totalmente ajena a la extremada finura en los detalles que caracteriza la casi totalidad del filme, afecten su coherencia. Pero en todo caso mantiene el nivel de originalidad y valor creativo ya demostrado por Olegario Barrera en su primer filme.

La última toma de **Operación Billete** suscita una interrogación que permitiría un breve comentario sobre algunos problemas extra-fílmicos que suscita la película. Mientras caen los billetes de dólares del cielo una multitud de gente se pone a saltar tratando de atraparlos en el aire. Entre esas gentes está Olegario Barrera. La imagen se congela y termina la película. ¿Es que acaso Barrera intentaba dar una imagen alegórica de uno de los problemas que atenazan la producción cinematográfica nacional?

Operación Billete: el bando de los buenos.

Operación Billete fue producida por Cinearte, la flamante compañía cuya cabeza aparente es César Bolívar, y que económicamente se conecta con el grupo Phelps (Radio Caracas TV, El Diario de Caracas, etc.) y sus más notables representantes (Marcel Granier, Hernán Pérez Belisario,...etc.). Cinearte inaugura una penetración empresarial sistemática en el cine venezolano que hasta la fecha se ha mantenido como un cine básicamente de autor, donde el realizador es o maneja la producción. Aquí es el productor quien maneja y contrata al realizador, que pasa a ser un asalariado más. Es verdad que las relaciones entre directores y productores no son simples y deterministas, como lo demuestra la historia de Hollywood inclusive en su período clásico, y que en el caso de **Operación Billete**, sobre todo porque el guión es en buena parte del mismo Barrera, todavía no se siente plenamente la presión empresarial. Pero aún así, por lo que difusamente se sabe sobre los incidentes de la producción, bien puede inferirse que buena parte del apuntado maltrato a nivel expresivo puede atribuirse a las presiones de la parte productora más que a la capacidad creativa y al oficio del realizador. Hasta ahora Alfredo Anzola y Olegario Barrera han representado una política de realización absolutamente libre con fórmulas de producción a bajo costo, en la mejor tradición del cine independiente. Esto les ha permitido escapar a la obsesión de la taquilla y hacer que su búsqueda de un público no esté signada por los resultados monetarios sino por la justa y validísima necesidad de comunicación. Entre esta posición y la opuesta, el polo de la productora contratante y con tendencia a decidir el máximo posible, se extiende una vasta gama en la que se ubica la mayor parte de los realizadores nacionales. Pero en casi todos los casos existe la ilusión de que la inclusión de ciertos ingredientes en un filme puede lograr el milagro de que sea taquillero. El mismo Román Chalbaud decía en una reunión pública con los críticos de la AVCC que creía que **La oveja negra** iba a tener un buen éxito de público porque incluía algunos elementos de comprobada efectividad en la taquilla, como lo eran "una historia de amor con un triángulo, una venganza y un tiroteo".

Esta ilusoria creencia se hace más rígida e impositiva en la medida en que la producción y su aproximación economicista tienden a predominar. Es muy posible que Cinearte considerara que **Operación Billete** tenía los ingredientes apropiados para hacer una buena taquilla: la corrupción (aunque por primera vez en el cine nacional estuviera protagonizada por el sector privado empresarial y no por el sector público), una acción constante, mucha violencia, tiros, asesinatos, muertes, y tan es así que el lanzamiento fue de gran envergadura. Estreno en más de diez salas, numerosas cuñas en televisión, abundante propaganda en otros medios. La típica promoción publicitaria confiada en el poder sinérgico, lo que se anuncia se vende. Sólo que lo que se anunció no correspondía para nada al producto ofrecido. El primer afiche de **Operación Billete** era dominado por la imagen de un encapuchado y un arma. Probablemente la imagen que tenía la productora del filme y la que quería por fuerza vender. El segundo afiche cambiaba al encapuchado por Tomás Henríquez, pero también con una ametralladora. Una débil rectificación. La cuña de televisión escogía los momentos de más violencia del filme, que no son representativos. El fracaso fue estruendoso. El filme llegó a la segunda semana de exhibición en un solo cine y en muchos no completó ni la primera semana. No es que se intente explicar el fracaso exclusivamente por un mercadeo totalmente rutinario y equivocado, que tal vez funcione con la industria disquera por las condiciones tan particulares en que ésta se desarrolla en Venezuela, pero que no opera con el cine y así lo demuestra palpablemente este caso. **Operación Billete** merecía una difusión mucho más vasta que la que tuvo y seguramente un mercadeo más inteligente habría ayudado en ese sentido. Pe-

ro en todo caso queda en pie esta cuestión, que cada realizador tiene que enfrentar —hasta dónde es para él más importante la comunicación que la venta y el consumo— y resolver recurriendo a una u otra forma de producción, de la más libre e independiente hasta la más determinada y dependiente.

Nota 1

OPERACION BILLETE. Venezuela, 1987. Dir.: OLEGARIO BARRERA. Prod.: César Bolívar (ejec.); Jorge Gherardi (jefe); Omar Mesones (campo); Carolina Navas (as.); Juan Zamora, Carlos Enrique Fernández (ayud.) para Cineartc. Guión: Humberto Olivieri de una idea original de O. Barrera y Cami García. Fot.: Hernán Toro (dir.); Eddy León (cám.); José G. González (foq.); Ignacio González (as. cám.). Son.: Mario Nazoa; William Mandry (micr.). Mont.: Armando Silva, Nelson Bolívar, Claudio Uribe, Vicky Machado. Mús.: Sonográfica. As. dir.: Luis Alberto Lamata, Aureliano Alfonzo, Cont.: V. Machado. Util.: Oswaldo Lara, Vicker Rodríguez, Ef. esp.: Juan José Rendón. Vest.: Vilna Fuente; Luis Castillo (as.). Maq.: Chacha Zamora. Casting: Manuel Boffil. Foto fija: Mario Moino. Int.: Tomás Henríquez, Arturo Calderón, Homero García, Héctor Myerston, Ana Castell, Yajaira Broccolo, Freddy Pereira, Eric Noriega, Lorenzo Henríquez, Carlos Omaña, M. Boffil, Enrique Díaz D., Francis Romero, Héctor Vargas.

ANA, PASION DE DOS MUNDOS

Una lectura de la sinopsis de **Ana** hace pensar que el material es suficientemente bueno como para esperar una gran película. Una historia de amor, locura y muerte que hace entrar en juego una verdadera colección de mitos modernos: el enamoramiento entre un hacendado maduro y una prostituta adolescente, con sus complejas relaciones de dependencia y manipulación, la lucha de clases en los latifundios feudales, la imaginación surrealista de erigir en las grandes llanuras latinoamericanas la reproducción de la señorial casa decimonónica en que se asienta el burdel y llevar allí la tropa de mujeres, el combate entre los señores feudales por razones económicas, sexuales y hasta ideológicas, todos elementos llenos de promesas para la realización de este cuento, en el que el amor hace enloquecer, la locura ha de desafiar a la realidad, y la muerte es el resultado del desafío.

Pero la visión del filme resulta en algo absolutamente diferente. El personaje eje de la historia, el español que se hace rico en Venezuela y regresa a España para enamorarse de la joven Ana, y que debería estar permanentemente devorado por las llamas de su pasión que lo enloquece, encuentra en Juan Luis Galiardo una interpretación que más bien correspondería a la del abominable hombre de las nieves. Por su parte Ana, encarnada por Maribel Verdú, es ya una mujer, joven y flaca en verdad, pero que no da para nada el tipo de la púber ninfilla apropiado para el estereotipo mítico que intenta usar San Miguel. Pero no es sólo la capacidad expresiva de los actores (y su director) la que falla, sino que también la construcción de los personajes contribuye a la absoluta incredibilidad que genera la película en relación a lo que ella misma se propone. El juego de la resistencia femenina para exasperar y dominar al macho no existe en el filme, salvo en la toma explotada en el afiche de la película, y casi instantáneamente después la reticencia de Ana se transforma también en una supuesta volcánica pasión por Fernando, tan injustificada como proceso como falsa en su expresión.

La lucha de clases se limita a la proclamación de la igualdad de derechos de los hombres, de todos los hombres, a disfrutar, pagando, de las facilidades amatorias que ofrece un burdel, en contra de la opinión de la minoría privilegiada que piensa que debe ser de uso exclusivo de los ricos. Ana, traviesa, incita a Fernando a practicar la igualdad y esto provoca el comienzo de la guerra entre los señores feudales. Como se ve, otra de las interpretaciones del neoliberalismo que elimina la dimensión económica en las exigencias de la igualdad entre los seres humanos. La guerra, que habría podido dar lugar a espectaculares efectos, es de una pobreza patética. No es tanto el problema de los recursos, y se puede recordar al gran Cottafavi, quien con 22 trasteverinos y 2 elefantes del circo Razzore era capaz de recrear para el cine unas maravillosas guerras púnicas, sino precisamente de imaginación creadora. La turba de llaneros galopantes enarbolando fusiles, lanzas y hasta una cruz está registrada en una sola toma muy larga y cortada en pedacitos que son distribuidos a lo largo del film, en diferentes momentos de la historia y correspondiendo a los distintos bandos. ¿Era necesario poner la cámara para tomar en plano general al mismo ranchito antes, durante y después de su quema, para expresar los violentos saqueos que se supone ejecutan los centauros en los poblados enemigos? ¿Por qué fue necesario fotografiar la mansión construida en llanura desde sólo dos lados, con un tan evidente aspecto de escenografía de teatro y hasta de televisión?

El final del filme resulta en exacta correspondencia con lo que se ha mostrado antes. Fernando, derrotado, espera solo en su mansión a los hacendados triunfadores. Ha mandado a las mujeres y sus servidores a huir por el río hasta la ciudad salvadora. Discursea con los hacendados para ganar tiempo para la huida. Prende un gran tabaco y sigilosamente da fuego a una larga mecha que, tras permitirle exclamar "¡Esta tierra no nos necesita a nosotros!", hace explotar una gran carga de dinamita oculta bajo la mesa de conferencias muriendo junto con todos los filisteos. La frase ideológica, tal vez justa, difícilmente podría estar más desconectada del contexto y de la historia.

La película tiene relativamente poco sexo y poca violencia, hasta el punto que se tiene la tentación de tomar por alegóricos los pocos actos que se presentan. La escena de los bandidos alquilados por los hacendados, que azotan y violan a dos de las prostitutas y luego son capturados y castrados. Un campesino que toma violentamente a una de las mujeres en pleno campo aprovechando una salida de Fernando. Pero lo que resulta más difícil de interpretar es la escogencia del período histórico (¿tal vez para que ningún moderno empresario agropecuario venezolano protestare si se colocaba en el presente?) y la solución de presentar la narración como un recuerdo de la supuestamente ya madura Ana, con su vocecita fuera de campo que rememora (¿tal vez para que sea Ana y no Santiago San Miguel quien cargue con los reproches de los espectadores?).

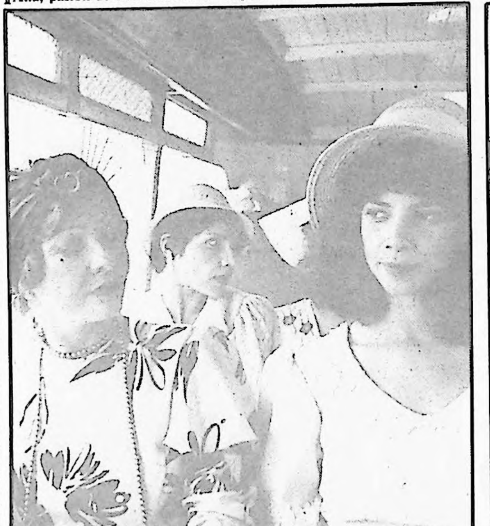
Nota 1

ANA, PASION DE DOS MUNDOS. Venezuela/España, 1987. Dir.: SANTIAGO SAN MIGUEL. Prod.: Luis Correa, José María Calleja, Tamanaco de la Torre (ejec.); María Isabel Dorante (adjunta); para Objetivo 85/Penélope Films. Guión: Perla Vonasek, José Manuel Peláez, S. San Miguel. Fot.: Federico Ribes (dir.); Jonny Semeco (cám.). Son.: Josué Saavedra (directo); Francisco Peramus, Orlando Andersen (mezcla). Mont.: José Alcalde. Mús.: Jayme Márques. Vest.: Haydée Ascanio, María Eugenia Escrivá. Maq.: Angel Luis de Diego, Cira Medina, Dir. art.: Asdrúbal Meléndez. Ambientación y util.: Abraham Bucce. Int.: Doris Wells, Juan Luis Galiardo, Maribel Verdú, Perla Vonasek, Cristina Reyes, Pedro Laya, Jairo Cathy, Juan Jesús Valverde, Esther Orjuela, Iris Oyola, Ignacio Navarro, Jorge Díaz, Sonia Berah, Armando Gutiérrez.

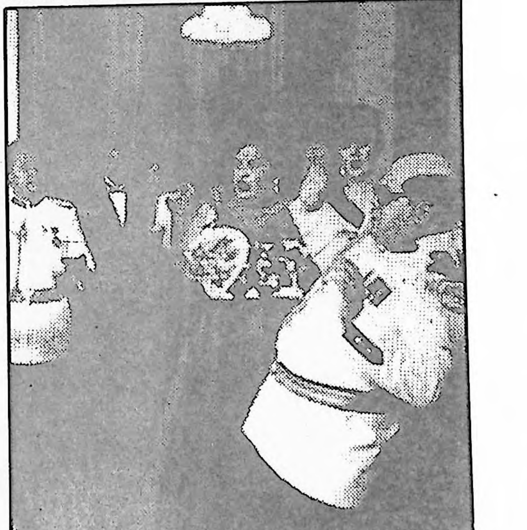
AGUASANGRE, CRONICA DE UN INDULTO

Aguasangre se publicitó como una película sobre el célebre indulto concedido por el expresidente copeyano Luis Herrera Campíns al ganadero Numa Salas Bustillos, sentenciado hasta en la Suprema Corte como autor intelectual del asesinato de otro ganadero de la región. Pero el filme es una exposición bastante teórica sobre el bien y el mal. Sólo al final de la película aparece un escrito explicando que el condenado había sido liberado muy poco tiempo después mediante un decreto presidencial. El resto, es decir la película, muestra la lucha entre el Bien, Ignacio, tremendo empresario agropecuario, modernizador de las explotaciones, bien casado con Mariella, en suma el autor del milagro agrícola venezolano por el cual los precios se multiplicaron por 6 mientras los salarios se multiplicaron por sólo 1,5 en los últimos tres años, y el Mal, el Macho Medina, feroz hacendado medieval, cuatrero, ladrón asesino, bruto, besuqueador de iguanas, en suma la causa del efecto que ha sido el milagro agrícola en Venezuela, ya que sin su existencia el milagro no habría sido tal. Por supuesto el Bien se expresa de diversas maneras. Mariella, la mujer del Bien, es la mujer-madre-maestra ideal. Ejerce todas las funciones del hogar, toca un clavecín francés, se desempeña como maestra honoraria en la escuela de la ciudad, enseñando a los niños la música y las bellezas del campo venezolano, prepara un buen café cuando su marido llega algo paloteado con el Inspector Zamora, toca en un original concierto tonadas llaneras para clavecín, bandola y cuatro en una fiestecita que su marido ofrece a los campesinos del lugar. Zamora, el Buen Inspector, inteligente, tenaz, incorruptible, valiente, bonachón, humilde levantador y buen bebedor. Y una legión de Arcángeles como Jacinto el capataz leal y probo, las periodistas que se enternecen con los becerritos de Ignacio o son tan valientes como para ir solas a medianoche, al parque de Los Caobos, para recibir informes de un tipo que es más valiente todavía para aparecer y desaparecer en las sombras del parque, etc. También el Mal se expresa a través de una legión, pero de Diablos. El hijo del Macho, psicópata transculturizado que no sólo tortura y

Ana, pasión de dos mundos: las importadas.



Una descontextualización abrumadora: **Los años del miedo.**



mata al pobre Colorao, hijo descarriado de Jacinto, sino que aplicando clásicas técnicas mafiosas lo mete en un barril que rellena de concreto para tirarlo al río aunque sin esperar que fragüe, y otros como los asesinos a sueldo que liquidan a Ignacio y finalmente caen ante el plomo policial, a pesar de usar a mujeres desnudas como chaleco antibala, el Colorao y otros cuatreros de la banda del Macho, el Comisario corrupto que vende su alma al Macho, etc. Todos los personajes son como son porque son como son. El triunfo pleno de las tesis genetistas. Nacieron ya programados.

Esta simplificación extrema de los caracteres y sus motivaciones no es excesivamente excepcional y hay unas cuantas películas de acción, horror o comedia donde este fenómeno sucede, y que no pertenecen precisamente al grupo de las buenas. Pero **Aguasangre** no es tampoco un filme de acción, ni una comedia, ni un filme de horror. Casi todo lo que pasa es absolutamente previsible y no pasa casi nada. Pero como la película dura más de hora y media tiene que mostrar algo. En una escena, el Macho es informado de una misteriosa llamada desde Caracas y comenta que hay que callar a la periodista. En la escena siguiente, la muchacha llega a la redacción y encuentra un hermoso paquete e ingenuamente se alegra. El espectador espera que algo suene al abrirse el paquete y efectivamente el alarido de la periodista no se hace esperar al encontrar una preciosa iguana viva dentro de una capa de plástico transparente. Por supuesto que si se hubieran suprimido las dos escenas la historia no habría perdido ni la más sutil connotación, nada. Lo mismo hubiera sucedido con las escenas en que el Inspector se levanta a una mesonera y luego vemos el exterior de la patrulla agitándose al ritmo de movimientos amorosos convulsivos. O con la huida del Colorao perseguido por Ignacio, derribando toda clase de frutas, guacales, volátiles, y otros especímenes ofrecidos en mercados libres y que no faltan en ninguna película de aventuras que se desarrolle en Africa o Asia. Lo mismo pasa con casi todas las escenas del filme.

Es evidente que el realizador se proponía, en nombre del moderno empresariado agropecuario, denunciar el indulto decretado por el Presidente Herrera Campíns. Pero ha podido hacerlo con un costo mucho menor imprimiendo un millón de volantes y repartiéndolo adecuadamente. Si escogió el cine es porque el cine ofrece la posibilidad de un discurso mucho más complejo y efectivo, porque permite transmitir una experiencia en la que ideas y emociones de alguna manera quedan en el espectador, porque se aspira a que la obra por su configuración expresiva, y no simplemente por la información que transmite, alcance un nivel estético. Pero ninguna de estas posibilidades se da en **Aguasangre**. De allí que el cartel añadido al final, según la fórmula Costa-Gavras, y por el cual finalmente se nos cuenta lo del indulto, resulte quizás menos efectivo que el texto de un volante que se ofrece al lector escuetamente en lo que es.

Nota 1

AGUASANGRE, CRONICA DE UN INDULTO. Venezuela, 1987. Dir.: JULIO BUSTAMANTE. Prod.: Julio Bustamante. Prod. Ej.: Henry Ramos. Guión: Edilio Peña, Julio Bustamante. Adap. Cin.: Leonardo Padrón, Carlos Sicilia, Margarita Scannone. Fot.: Rolando Loweinstein. Mont.: Oscar Garbisu. Mus.: Eduardo Vals, Gerry Weil. Son.: Mario Nazoa. Int.: Carlos Olivier, Alberto Alvarez, Luis Rivas, Doris Wells, Carolina López, María Antonieta Orvieto, Yanis Chimara, Pedro Durán, Orlando Zamarrera, Nina Sicilia.

LOS AÑOS DEL MIEDO

Miguel Angel Landa se estrena como director; tras una larguísima carrera como actor, con una película histórica. **Los años del miedo** reconstruye las vicisitudes de la vida de Alberto Carnevali desde la decisión de volver a Venezuela para liderizar junto con Leonardo Ruiz Pineda la resistencia adeca contra Pérez Jiménez, hasta su definitivo encarcelamiento. En nuestro país la crónica ha alimentado abundantemente la producción fílmica de ficción, pero muy raras veces se ha intentado la reconstrucción de hechos y personajes históricos, y todavía con más escasez esos hechos y personajes han correspondido a Acción Democrática, habiéndose preferido más bien las posiciones de la izquierda radical, especialmente en el período de la derrota y liquidación de las iniciativas armadas. Es pues un hecho nuevo este acercamiento, todavía más sorprendente por su concentración en un período y en unos hechos que revelan la raíz radical del pensamiento político en aquella época presente en Acción Democrática, aún dentro de sus profundamente contradictorias tendencias, y que de alguna manera puede sintetizarse en el anteproyecto de la Constitución de 1947, rescatado para nuestro conocimiento por el editor José Agustín Catalá, y el cual preveía entre otras cosas la tan discutida actualmente elección directa de los gobernadores, amén de la substitución de las Asambleas Legislativas por Asambleas de Municipalidades, el derecho a la tierra para la población campesina, la huelga como derecho social, el amparo como garantía frente a los abusos de la autoridad y la consideración de igualdad para los núcleos de población indígena. Instaurada la dictadura militar en noviembre de 1948, en Acción Democŕatica se desarrollan dos líneas de oposición; una que proponía el golpe, la acción terrorista como solución, mientras la otra tendía a sentar las bases para una insurrección popular que incorporara grandes estratos de la población. La acción de Carnevali, la que muestra el filme, está enteramente dentro de la primera línea, hasta el punto que una larga secuencia es dedicada a la repartición de bombas y la preparación de atentados. Carnevali es mostrado en su constante huir de una concha a otra, siempre a punto de ser atrapado por las incursiones de la Seguridad Nacional, defendiéndose a tiros y matando, y en su constante peregrinar de una reunión a otra, reuniones en las que se concentra de alguna manera la información sobre la discusión política que sacudía al partido en aquel entonces. Una escogencia, la de Landa, sorprendente porque rememora un pasado que difiere también sustancialmente del presente de esa agrupación política.

El filme, sin embargo, resulta extremadamente limitado y con carencias sustanciales. En fin de cuentas se trata de una novela, de la reconstrucción ficcional de unos acontecimientos históricos. Pero aun cuando se intentan mezclar los ingredientes necesarios, la vida privada, afectiva e intelectual del protagonista, la acción propia de la clandestinidad y la persecución incesante, y la reflexión e información política —sobre todo en las reuniones de Carnevali con grupos de base, que actúan como coros acusadores de alguna tragedia griega— nunca llegan a ser los adecuados. La dimensión de totalidad integradora está ausente, los hechos transcurren en una descontextualización abrumadora, lo único que parece interesar a los grupos en pugna es la conquista y el ejercicio del poder sin que en ningún momento se de la más mínima consideración al para qué se utiliza el poder. La dictadura reprime, tortura, la base popular exige participar en el proceso, Carnevali huye, balbucea respuestas, se lamenta por la pérdida de la disciplina y la organización. Pero todas son como entelequias y la verdadera sustancia, la cuestión de la distribución de la riqueza, siempre queda fuera, como quedan fuera todos los grupos y estamentos que realmente utilizaban el poder para su lucro. La información es además insignificante. Los venezolanos con menos de 50 años, que son la mayoría de la población, casi en su totalidad carecen de información sobre la situación histórica que muestra el filme. Después de verlo, sigue careciendo de información y, si acaso, alguno que otro espectador sentirá despertar su curiosidad y tratará de informarse. Lo cual es un mérito, aunque no demasiado importante como para salvar la película. La construcción de los personajes que de alguna manera, vicariamente, tocaran la imaginación y la sensibilidad del espectador, no existe. Son figuras dotadas de una externidad absoluta y convencional. Las discusiones políticas no van más allá de las consignas gritadas (con una curiosa similitud con las esgrimidas en el caso chileno). Queda la acción, y aún allí las soluciones expresivas revelan la incapacidad de ir más allá de la más diseminada convencionalidad.

Nota 1

LOS AÑOS DEL MIEDO. Venezuela, 1987. Dir.: MIGUELANGEL LANDA. Prod.: Román Chalbaud (ejec.); Reynaldo García (jefe); Elizabeth Baralt (dir.); para Gente de Cine. Guión: Oscar Garaycochea, M. Landa. Fot.: Angel Goded. Son.; Josué Saavedra, Orlando Andersen. Mont.: Sergio Curiel. Mús.: Federico Ruiz. Int.: Mariano Alvarez, Elba Escobar, M. Landa, Alicia Plaza, Lucio Bueno, Julio Gasette, William Moreno, Gustavo González, Alejo Felipe, Eliseo Perera, Oscar Mendoza, Marcos Campos, Luis Rivas, Román Chalbaud, Eduardo Gadea Pérez, Fernando Gómez, Renato Gutiérrez, Enrique Alzugaray, José Poveda, Armando Gota, Mirtha Borges, Freddy Salazar.

Nota 1. Estas notas han sido redactadas en base a discusiones de grupos. Participaron en **Operación Billete** y **Ana, pasión de dos mundos** M.G. Colmenares, A. Marrosu, A. Roffé y V. Rojo; en **El secreto** R. Azuaga, M.G. Colmenares, H. Concari, A. Marrosu, P.J. Martínez, M. Miranda y A. Roffé; en **Aguasangre**, H. Concari, M.G. Colmenares, A. Marrosu, P.J. Martínez y A. Roffé; y en **Los años del miedo** R. Azuaga, M.G. Colmenares, A. Marrosu, M. Miranda, F. Rodríguez y A. Roffé.

JARDINES DE PIEDRA

Los hacedores de cine suelen mantener una cierta coherencia (o marcada tendencia) hacia aquellas obras fílmicas con las que se involucran, en cuanto a lo que dicen y, por supuesto, en cuanto a la forma de decirlo. No significa esto que se establezcan patrones reconocibles o tendencias estables, pues sería contrario a lo que implica el arte como manifestación creativa y de ingenio en su querer decir. El camino de la creación obedece más bien a un proceso de búsqueda constante, un proceso que va desarrollándose con una lógica de fondo y dentro del cual, precisamente, nos es o nos sería posible reconocer a un autor. Cabría decir entonces que la pertinencia de una película respecto a otra de un mismo realizador se entiende en la medida que cada una de ellas, a su vez, es pertinente a su autor.

Por eso sentimos que "reconocemos" a Woody Allen, a Fellini o a Bergman en cada uno de sus filmes, y no imaginamos la firma de Kubrick apareciendo en los créditos de un filme como **Atracción Fatal**, por ejemplo. Dicho de otra manera, no es la mera apreciación de gusto o de calidad, sino la cualidad interna que rige un filme la que nos permite asociarla a su director. Así, luego de ver la última película de Francis (Ford) Coppola, **Jardines de Piedra**, lo que mejor se puede apreciar es un singular abismo entre la obra en particular y su autor, abismo mucho más agudo que en el caso de **Peggy Sue...**, la cual, tal vez por su tono jocoso y nostálgico, pese a su moral de clase media y aquello de que ya habíamos visto **Volver al Futuro**, ofrece un mínimo de frescura y entretenimiento que amortigua la decepción. Un desliz, pues, tolerable. Pero **Jardines de Piedra** es algo diferente... No simplemente por tratar el tema de Vietnam, que puede parecer más delicado y, obviamente, una audacia considerando la existencia de su monumental **Apocalipsis...** (al cual no hay **Platoon** que se le compare), sino que justamente por eso, el filme resulta algo más que un planteamiento ideológico: es casi un grito de ausencia que no nos permite reconocer a Coppola.

La película es como un triángulo en el que cada uno de los ángulos apunta una posición distinta, sin que ninguno de ellos minimice al otro, sin que el autor tome posición por alguno. Triángulo de opiniones que respetan equilibradamente el gusto del consumidor.

En el ámbito de un cementerio militar donde se entrena la Guardia de Honor que ofrece las exequias a los muertos en guerra, amén de otras actividades correlativas a su burocracia, se presentan: 1. el joven impetuoso, Jackie Willow (D.B. Sweeney), quien quiere hacer del ejercicio militar su carrera, considera un honroso deber pelear en el frente de batalla y vencer al enemigo, un enemigo al que no comprende ni valora en su "primitivo" modo de luchar y por el que entra a engrosar la lista de los fallecidos en guerra; 2. el sargento Clell Hazard (muy bien interpretado por James Caan), veterano de guerra, debatido en conflicto porque, en vez de erigir soldaditos de plomo en desfiles, funerales y afines, debería ser enviado a entrenarlos y guiarlos para el combate, ayudarlos a salvarse de regresar en cajas selladas de esa equivocada y mal dirigida guerra que está mermando el Ejército de los Estados Unidos, lo único verdaderamente importante para él, más allá de quién, cómo y por qué dirige su país y las vidas de gente desconocida; y 3. por un lado, Samantha, novia de Clell, periodista, su justa razón le dice que esa guerra es un genocidio y protestará tanto como sea necesario ante el congreso, pero ama a Clell y entiende que su lugar está en "ese" otro lado, y por otra parte, Rachel, la joven que se casa con Jackie, quien se preocupa por las condiciones físicas y/o psíquicas en que pueda regresar aquél, como ha escuchado decir a otras esposas.

Y dentro de este marco, los soldados son enterrados ante la indiferente mirada de sus aburridos homólogos, aún vivos y en correcta formación, deseosos de partir al autobús, con el brillo de los metales resplandeciendo en la imagen, en un pulcro acto de parsimonioso protocolo, curiosamente lejano y distante. Porque lejana y distante parece estar la cámara que lo filma, posiblemente aburrida también, luciendo una lúcida y mórbida indiferencia por todo lo que recoje en las imágenes, imágenes que no sienten ni padecen lo que en ellas ocurre.

A Jackie Willow lo lloran su viuda, sus maestros Hazard y Nelson, Samantha, y algún espectador por mímesis. Sus exequias abren y cierran la historia. Pero al comienzo no nos es posible sentir su muerte debido a que no sabemos ni quiénes son ni lo que significan sus vidas; y al final, habiéndolos conocido, no logramos sentir nada porque notamos que, al igual que otros difuntos y otros dolientes del filme, ellos son también parte de un protocolo, triste pero acomodadito que nos abruma de tedio plano a plano. Y nosotros, como soldaditos, desde nuestras butacas esperamos que aparezcan los títulos finales para partir.

Acaso la distancia con que se nos presenta esta "otra guerra" ("la que se peleó en el corazón de los que quedaron en casa...", a decir del afiche promocional) sea un acto alevoso para reducirla a un juego de opiniones sentimentaloides con las que la burocracia llenó su álbum de conflictos históricos. (Ahorita están llenando otro...) O acaso sea el Acto Alevoso de Coppola de nutrir a la Suprema industria fílmica con una pensada peliculita repleta de indolencia y frases sin gloria en el cumplimiento de un deber.

Sea como fuere, la película está allí y la duda que nos impone, también.

Hombre controversial, involucrado en cuerpo, alma y bolsillo con el cine y el arte, conflictuado entre la creación y la taquilla, amante de su oficio (como Clell de su Ejército): el espectáculo debe continuar.

Y en la butaca de la fe, seguiremos esperando.

Marjorie Miranda

GARDENS OF STONE. Estados Unidos, 1987. Dir.: FRANCIS COPPOLA. Prod.: Michael I. Levy & Francis Coppola para Tri-Star. Guión: Ronald Bass de la nov. de Nicholas Proffitts. Fot.: Jordan Cronenweth. Mont.: Barry Markin. Mús.: Carmine Coppola. Dis. prod.: Dean Tavoularis. Int.: James Caan, Anjelica Huston, James Earl Jones, D.B. Sweeney, Dean Stockwell, Mary Stuart Masterson, Dick Anthony Williams, Lonette McKee, Sam Bottoms.

UN PICARO DE LOS ANGELES

Supongamos que, en este continente, aún quedan algunas personas que nunca hemos viajado a los Estados Unidos. Por tanto, podemos suponer también que sólo conocemos la situación de los latinos en el gran país del norte por medios literarios, reporteriles o anecdóticos. Supongamos, por último, que somos personas lo suficientemente inteligentes como para que, sin poseer el carnet de un partido de izquierda, tampoco simpaticemos con la derecha. Seríamos, entonces, un grupo de personas interesadas por los "hermanos continentales" que deambulan en las diferentes ciudades norteamericanas, que rechazamos a cualquier ciudadano americano capaz de sentirse con derecho a menospreciar esta raza. Hasta aquí, todo bien. Todo el que responda a la caracterización del individuo antes descrito pertenece a un grupo social que, seguramente, se

Jardines de Piedra: La distante otra guerra.

interesa por cierto cine latino nacido allá, en el norte. No sólo por coproducciones como **The Kiss of the Spider Woman** y en una escala mucho menor por historietas como **La Bamba,** sino también por aquel curioso film titulado **El Super,** que trataba de estudiar, con más detalle, las relaciones de ciertas agrupaciones cubanas allá, en el norte.

De pronto, y tras este último y aislado antecedente, un hombre, Cheech Marin, y una película, **Born in East L.A.**, hacen conmoción en el mundillo cinematográfico del continente: **Born in East L.A.** es la película de un ciudadano americano, hijo de chicanos, que narra las desventuras de un ciudadano americano, hijo de chicanos, que es deportado a su patria chica: es decir, México. Con estos detalles, el público y la crítica antes descritos comienzan a interesarse por el muchacho y por su obra. Pero no sólo eso. El film llega a Venezuela respaldado por un tercer lugar en el Festival de La Habana. Y he aquí el punto donde comienzan las apreciaciones personales...

Si es una película realizada por un americano, descendiente de mejicanos, que cuenta los problemas de esa gente, debe responder a ciertas necesidades de expresión y denuncia propias de ese grupo que se ha establecido en otras tierras y sufre, imaginamos, ciertos problemas no sólo de desarraigo, sino también raciales. Si, además, ha recibido un importante premio en Cuba, debe ser una película audaz, capaz de desentrañar, al menos, algunos de los falsos conceptos establecidos por la moral norteamericana. Y pare usted de contar. Esta es una película fundamental. Hay que verla.

Entonces el espectador —o el crítico— se van al cine y no encuentran nada de lo que esperaban. **Born in East L.A.** resulta ser una más de las típicas comedias norteamericanas que logran arrancarnos tres sonrisas a lo largo de noventa minutos de proyección, sin intenciones críticas y, por supuesto, sin ataque alguno a la sociedad que les ha dado origen.

Veamos. El film comienza mostrándonos "una típica familia chicana" con todo y el status logrado —y ambicionado—, tras el exilio. Una pequeña casa tipo granja, con televisión y teléfono, donde vive un grupo de personas al parecer numeroso. Pero, viven tan bien y con tan pocas preocupaciones, que pueden tomarse una semanita de vacaciones en alguna parte del maravilloso país. Y lo hacen, dejando solo al hijo mayor (Cheech Marin, por supuesto). Tras esta "cruda" escena, la presentación de los créditos: una esbelta y blanquísima pelirroja se baja de un autobús y nuestro protagonista, casi negrito, queda prendado de la joven. La persigue por toda la ciudad mientras los demás negritos quedan literalmente paralizados al ver a la chica, y los autos se detienen y se paran en dos ruedas celebrando la maravillosa aparición. La joven llega justo al taller mecánico donde trabaja nuestro protagonista y éste, en agradecimiento por haberse dignado dirigirle la palabra, le instala, gratis, un par de cornetas potentísimas para su carro, tan potente como ella.

La pelirroja, a pesar de la espectativa, no aparece más. Se va del taller tras haber maltratado a tan atento dependiente y descubrir que al chicano lo que en realidad le interesa es la música y no la grasa.

Luego de esta secuencia —bastante burda, por cierto—, nuestro hombre de La Habana va a una fábrica en busca de un primo recién llegado del otro lado de la frontera, que no habla el idioma ideal, sino purito español. Pero mientras trata de localizarlo, la policía allana el local y el pobre Cheech, que ha olvidado sus documentos en el trabajo, es confundido con uno de los trescientos indocumentados que laboran en el sitio, quitándole el pan a los verdaderos ciudadanos libres de toda sospecha. Así, el pobre morenito se convierte en un hombre infeliz e indocumentado, abandonado —por deportado— a la buena de Dios en esa aldea que es México.

Allí descubre los horrores del subdesarrollo: marginalidad mental y física manifestada por medio de la prostitución, los juegos de azar, la corrupción de las autoridades, la brutalidad de esas mismas autoridades, el ejercicio del poder mediante la religión, los bajos manejos políticos, los gangsters de tercera y el americano rubio e inteligente capaz de sacarle partido a todo este asco. Como vemos, están expuestos los males típicos del subdesarrollo, en una aldea subdesarrollada, poblada por mentes subdesarrolladas que son las únicas capaces de soportar, sin reacción alguna, tal situación, evadiéndola —o solucionándola—, al viajar a Los Angeles, padeciendo por un tiempo el rechazo, pero logrando, al final, una maravillosa —aunque poco brillante— imitación del también maravilloso American Way of Life.

Por supuesto, Cheech es consciente de todo esto y "soluciona" algunos problemas: le cede su pasaje a una anciana que no tiene dinero para viajar a Estados Unidos y reunirse con su familia; le regala un carro de mercado, lleno de naranjas, a un grupo de marginales; enseña ciertas estrategias a unos japoneses para que engañen a los gringos cuando logren entrar a la nación del futuro y, como desenlace de toda la obra, logra la entrada, a esa misma nación, de miles de indocumentados que descubrirán cuán fabuloso es el mundo cuando, caminando por una calle de Los Angeles, queden literalmente paralizados ante la reaparición gloriosa de la pelirroja que ilustra el plano final de la película. Por cierto, es importante destacar que, en México, Cheech conoce el amor y se trae a su país a una dominicana que, a pesar de trabajar en un cabaret —suerte que no sea una p...—, representa un poco de pureza dentro de tanta suciedad.

Esta es la visión que nos brinda el film acerca de los chicanos y el pueblo mejicano —subrayada por la presencia del primito primitivo recién llegado y absolutamente oligofrénico—. Es por ello que nos preguntamos por qué, cuál es la razón del éxito y del clamor si ni siquiera a nivel técnico esta película tiene algún aporte de importancia. Al contrario, no sólo resulta convencional, sino también de baja factura técnica. Si al menos pudiéramos notar los atisbos chaplinescos y woodyallenianos —que nos negamos a hallar en ciertas cursilerías— de los que habló un crítico venezolano, no nos sentiríamos tan aislados, ni tendríamos que buscar, con tal desencanto y preocupación, una explicación que no se encuentra; como tampoco tendríamos que recordar, en busca de un aliado, ciertos textos, al parecer más serios, donde se hace sentir cierto dejo nostálgico por aquel antiguo Festival de La Habana.

Ricardo Azuaga

BORN IN EAST L.A. Estados Unidos, 1987. Dir.: CHEECH MARIN, Prod.: Peter MacGregor-Scott; Stan Coleman (ejec.); James Cranston (superv.); Marco Aurelio Ortiz, Efrén Flores (campo); para Universal. Guión: C. Marín. Fot.: Alex Phillips. Mont.: Don Brochu. Mús.: Lee Holdridge. Dir. art.: J. Rae Fox, Linda Burbank. Vest.: Isabella Van Soest. Son.: Robert W. Glass, Ken Polk, Robert Thirlwell. Attaché cultural de East L.A.: Rubén Guevara. Int.: Cheech Marin, Paul Rodríguez, Daniel Stern, Kamala López, Jan Michael Vincent, Lupe Ontiveros, Urbanie Lucero, Chastity Ayala, David Pérez, Neith Hunter, Larry Blackmon, Tito Larriva, Geoff Rivas, Eddie Barth, Miguel Delgado, David Yánez, Bret Chafe, Tony Plana.

EL NOMBRE DE LA ROSA

La fascinación por los medioevos imaginarios no es nueva; data casi del mismo momento en que el medioevo real murió y empezó a hacerse pasado y leyenda. ¿Qué otra cosa es, sino invención de un medioevo, propio, personal, la locura de ese hidalgo que en el burgués siglo dieciséis se mete dentro de una armadura, y marcha a recorrer los caminos desfaciendo entuertos y convirtiendo las ventas en castillos, los venteros en castellanos, las rameras en doncellas y las maritornes en princesas? Y junto a esa modalidad excelsa de fabricación de un medioevo imaginario, están las de Walter Scott y Horace Walpole; y también todos los Robin Hood más o menos legítimos o apócrifos, en la literatura o el cine; hasta llegar a productos del tipo de **El Príncipe Valiente** de Hal Foster, y el Castillo de la Tierra de la Fantasía, en Disneylandia.

Nada tan vistoso y tan estimulante de los sueños como un torneo entre caballeros de lanza y escudo; o un aquelarre de hechiceras; o un asedio con catapultas contra las elevadas y embanderadas torres de un palacio inexpugnable; o una quemazón de herejes; o un ruidoso festín de guerreros en el interior de una sala con muros de piedra y altas ventajas ojivales. En la seducción de esas imágenes puede que esté parte de la clave del éxito de **El Nombre de la Rosa,** una obra que disfruta de la rarísima doble condición de ser, a la vez, un gran libro y un **best-seller.**

El **best-seller** explota con inteligencia el ambiente históricamente exótico, así como la intriga policial, el sexo, la violencia, el horror, y el tono refinadamente intelectual que atrapa a tanto **snob** necesitado de alinearse con el último grito. El gran libro, por su parte, construye una fábula endeudada con Sir Arthur Conan Doyle y Jorge Luis Borges, en cuyo ámbito pululan tesis morales, lógico-lingüísticas, políticas, teológicas, históricas, estéticas, sociológicas y filosóficas. Todo esto, además, siempre con una semisonrisa y como jugando. Es mucho y quizás hasta demasiado, aún dentro de los flexibles límites de la literatura.

Adaptar al cine una obra literaria es serle infiel, siempre y necesariamente. Aparte de las enormes diferencias for-

Ambientación y escenografía superiores: **El nombre de la rosa.**

males existentes entre ambos medios, no hay manera de que el contenido del libro no sea alterado al convertirse en guión. Por lo tanto, la tarea del realizador forzosamente incluye una serie de decisiones graves, dirigidas a seleccionar ciertos elementos; desechar otros, modificar algunos; introducir otros más, que no figuraban en el original literario; y, a estos componentes transformados, imponerles una nueva ordenación. Como consecuencia de ello, toda versión fílmica de una obra literaria es al menos dos películas: la de quienes no han leído el original y la de quienes sí lo han leído.

Jean-Jacques Annaud (a quien debemos eterna gratitud por esa joya de 1981 llamada **La guerre du feu**) tomó sus decisiones como adaptador cinematográfico, y redujo la versión fílmica de **El nombre de la rosa** al núcleo policial; es decir, a la tensa narración de cómo un Sherlock Holmes del siglo XIV descifra las claves de una serie de asesinatos cometidos en una abadía benedictina, y logra dar con el criminal: un anciano monje erudito, obsesionado hasta la locura por ideas extremas de pureza, disciplina, sabiduría e inconmovible seriedad; un desgarrado asceta absurdo, dispuesto a pecar cometiendo homicidios, con tal de impedir que los demás pequen a causa de la lectura de un libro disoluto y disolvente, pero incapaz —como todo bibliófilo— de destruir el libro en cuestión, prefiriendo entonces convertirlo en pieza de museo, aunque prohibida para los ojos de los comunes mortales. La opción del director, a favor de la trama policiaca, quizás disguste a ciertos lectores de la novela que esperaban deleitarse contemplando en la pantalla complicadas disputas teológicas, o sangrientas luchas entre bandas de herejes fanáticos y ejércitos bendecidos por el Papa. Sin embargo, esas dos líneas alternativas daban más para sendas miniseries televisivas de cinco horas, que para un largometraje de formato corriente. Y, con todo, la película tiene una longitud inusual, por lo mucho que se vio obligada a contener. De cualquier modo, hay una serie de pequeñas alusiones, casi de guiñadas de ojo, dispersas aquí y allá en la cinta, dirigidas al lector del libro, como diciéndole: "no puedo entrar en detalles, porque no tengo tiempo, pero ¿te acuerdas de esta parte tan deliciosa?"

Así, pues, al juzgar críticamente resulta sano prescindir un poco de la película hecha para quienes han leído el libro, y fijarse un tanto más en la otra, la hecha para espectadores vírgenes, no contaminados por la novela. Esa segunda película tal vez no profundice demasiado en los aspectos histórico-políticos, ni en los filosófico-teológicos, pero ofrece un magnífico espectáculo, que al mismo tiempo es terriblemente sobrecogedor y livianamente risueño; enternecedoramente íntimo y ruidosamente violento; salvajemente brutal e inteligentemente agudo. Y son ciertamente las exigencias de lo espectacular, perfectamente legítimas, las que impusieron algunos de los cambios con respecto a la trama original, que a lo mejor molesten a los puristas. Por ejemplo, el haber mostrado en pantalla la quema de Remigio y Salvatore, habiéndola atribuido al juicio inquisitorial y escenificándola frente a la abadía. Lo primero no está en el libro; lo segundo es canónicamente inexacto, pues era siempre preciso un juicio no religioso y la intervención del poder civil (el brazo secular) para quemar a un hereje en la hoguera; y lo tercero es históricamente falso, pues no hay abadía medieval que asumiera el oprobio de ser escenario de un auto de fe. Tales escarmientos fueron siempre para la plaza pública, y no para lugares sagrados. Y a pesar de todo, las escenas de la quema son pertinentes desde el punto de vista narrativo, y espléndidas, cinematográficamente hablando.

De la misma índole, y por ende válidas. son las variaciones restantes: el haber matado a Bernardo Gui, despeñándolo (puede que en las novelas los malos se salgan con la suya, pero en el cine policial clásico eso no es aceptable); o el haber salvado a la falsa bruja, para que fuera posible la última escena, de triste despedida entre los dos jóvenes e inocentes amantes. Y una modificación que sin duda supera al original es la concerniente a ambientación y escenografía. La música es excelente y fue sabiamente usada para la sugerencia y la evocación. El paisaje y la arquitectura fueron distorsionados, con apoyo en una gama cromática donde dominan los grises y los verdes azulados, para volverlos mucho más terribles y delirantes de lo que pueden serlo en la novela. La biblioteca, especialmente, que es un opresivo laberinto plano en el original, en el film deviene tridimensional y lleno de escaleras que cuelgan sobre vacíos sin conducir a ninguna parte, claramente inspirados en visiones pesadillescas del tipo de las **Carceri d'invenzione** de Piranesi, o los grabados de Escher.

Todo traductor es traidor, y lo es todavía más cuando no traduce de idioma a idioma, sino de medio expresivo a medio expresivo. Pero hay traiciones inevitables, que se justifican, y que incluso llegan a hacerse aplaudir. Esta es una de esas traiciones que, sin configurar una grandiosa obra de arte, cumple muy decorosa y eficazmente con los objetivos de un buen **thriller** histórico, inteligente, sugestivo, entretenido y a ratos conmovedor.

Pedro José Martínez

IL NOME DELLA ROSA. Italia/Francia/Alemania, 1986. Dir.: JEAN-JACQUES ANNAUD. Prod.: Bernd Eichinger; Franco Cristaldi, Alexander Mnouchkine (coprod.); Thomas Schülly, Jake Eberts (ejec.); Bernd Schaefers (asoc.); para A Neue Constantin/Cristaldifilm/Ariane. Guión: Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin, Alain Godard de la nov. de Umberto Eco. Fot.: Tonino Delli Colli. Mont.: Jane Seitz. Dis. prod.: Dante Ferretti. Vest.: Gabriella Pascucci. Mús.: James Horner. Int.: Sean Connery, F. Murray Abraham, Christian Slater, Feodore Chaliapin Jr., Michael Lonsdale, Ron Perlman, Helmut Qualtinger, Valentina Vargas, Volker Prechtel, Elya Baskin, Peter Weltz, Michael Habeck, Urs Althaus, Lars Botin Jorgensen, Leopoldo Trieste, Andrew Birkin, Vernon Dobtcheff, Franco Valobra, William Hickey, Lucien Bodard, Pete Lancaster, Peter Berling, Donald O'Brien.

LOS INTOCABLES

Hace apenas unos años, cuando yo era chiquito, Elliott Ness llevaba cara de Robert Stack, vivía en blanco y negro y disponía de una hora (menos comerciales) por semana para despachar a Al Capone y sus subsidiarias en la vía más expedita hacia Sing Sing. También por aquella época, un jovenzuelo inquieto —De Palma, se llamaba— empezaba desde el **under-ground** a hacer cine. Lamentablemente no hemos visto ninguno de esos trabajos para algunos geniales (pero en la desenfrenada vanguardia neoyorquina de los 60 pocas cosas no lo eran), aunque es un hecho que fue este temprano prestigio el que le permitió llevar adelante **Hermanas diabólicas (Sisters, 1973)**, un sobrecargado y truculento ejercicio hitchconiano (el hombre comenzaba a copiar al maestro), para luego arremeter con una fantástica **remake** en tiempo de **rock** de **El fantasma de la Opera**, film que ganaba por la estupenda música de Paul Williams y la genuina habilidad con que De Palma entremezclaba las fuentes —el **rock**, el mito de fausto y el fantasma. Después vino la catástrofe. De Palma se creyó inteligente. **Obsesión** (Obsession, 1976) confundía el homenaje a **Vértigo** con una copia devaluada de aquella obra maestra, en tanto que **Carrie** (del mismo año) demostraba que el hombre del **underground** tenía una habilidad innata para armar escenas de suspenso estupendamente (la famosa secuencia del tobo de sangre preludio de la hecatombe en la fiesta) sólo comparable a su gusto por desperdiciarlas en una trama que se perdía en efectismos inconducentes. **Vestida para matar** en 1980 volvió a poner a Hitchcock en el banquillo de los homenajeados conjugando de nuevo lo mejor (la estupenda persecución por el Metropolitan Museum), con lo peor: el final era el mismo final de **Carrie** con lo que De Palma pasaba de la admiración a otro, al narcisismo más desatado. En 1983 **Scarface** se transformaba en un marielito narcocapo en un film tan disparatadamente exacerbado que su dedicatoria a Ben Hecht y W. Burnett parecía un insulto a los admiradores de la obra maestra de Howard Hawks. En 1985 **Doble de cuerpo** volvía a las andadas devaluando a Hitchcock y zumbado torpes claves sicoanalíticas al espectador sin olvidar copiarse de nuevo la ya reconocida persecución en el Metropolitan Museum.

Y así llegamos a **Los intocables,** film que sería una suerte de resultado de **Scarface** por Hitchcock, dividido por De Palma. Si algo queda claro son dos tendencias que gobiernan su cine. En primer lugar, un gusto muy hábil por los encuadres raros. La escena inicial con una cámara que se sitúa perpendicular a Al Capone y su barbero, llama inmediatamente la atención, pero no sobre el personaje ni sobre la acción, sino sobre el encuadre mismo. La trampa es sutil: el maestro traicionado era capaz de lograr complicados efectos de cámara (¿se acuerdan de **La ventana indiscreta**?) o de ponerse obstáculos a sí mismo (como en **La soga** filmada sin cortes de cámara) pero la gran habilidad era que esos trucos eran un componente tan íntimo de la trama y del film que sólo los conocedores podían notarlo. En este caso el efecto recreado reemplaza al efecto buscado, el encuadre enmascara la segunda constante de De Palma: el vacío.

De veras me hubiera gustado ver un film de **gangsters,** pero de **gangsters** de carne y hueso, de esos que sólo le tienen miedo al tecnicolor y por eso hacen buenas películas en blanco y negro, tal vez porque únicamente en blanco y negro es imaginable la ley seca, los policías honestos codeándose con la corrupción, los **gangsters** en serio olvidándose del dinero para saber que el verdadero tema es el poder.

Por eso este Al Capone, a pesar de De Niro y gracias a De Palma, huele más a frangelico que a whisky destilado y servido a escondida, y por eso Elliott Ness a pesar de su inicial imagen torpe luce estereotipado. Porque la trama está oculta tras una maraña de pretextos para buscar un ángulo raro, un **travelling** imposible o un encuadre insólito.

Todo esto es perdonable. El mismo San Pedro sería incapaz de negarle la entrada al cielo a un italoneoyorkino por estos nimios pecadillos de gula cinematográfica, por otra parte anticipados en la biblia en la célebre toma de Lawrence de Arabia a camello visto a través del ojo de una aguja. Lo que no es perdonable, lo que hace de De Palma un torpe copión, un vulgar vendedor de simulacros defectuosos y sin garantías, un mercachifle de cuarta y un sujeto cuyas películas deberían estar vetadas por cualquier cinemateca decente, es el haberse fusilado, en color, cámara lenta, con filtros de todo tipo y calibre, la escena del cochecito

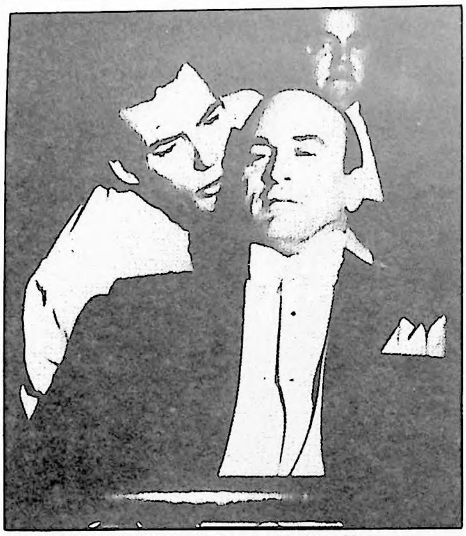
VISOR

GUIA VENEZOLANA DE MEDIOS AUDIOVISUALES

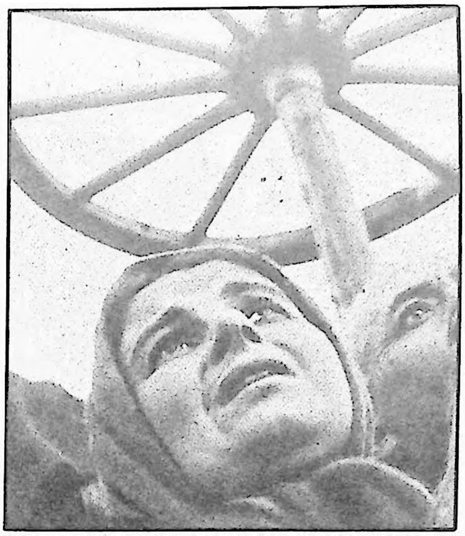
QUINTA EDICION
1980 • 1986

VISOR C.A.
Av. Caroní con Calle El Tocuyo
Qta. Las Acacias, Colinas de Bello Monte
Telf. 752.28.15

EDITORA
CREATIVOS M.A.G.A. VISOR C.A.
QUINTA EDICION AÑO: 1980-1986
Registro de la Propiedad Industrial Nº 4891-75.
Ministerio de Fomento
Depósito Legal P.P. 76-1084
Av. Caroní con calle El Tocuyo
Qta. Las Acacias, Colinas de Bello Monte
Caracas - Venezuela
Telf. (02) 752.28.15
Apartado de Correos
60844 - Chacao - Caracas - Venezuela



Los intocables de la TV eran entretenidos: **Los intocables.**



La no comenzada **Pasión de Juana de Arco.**

en la escalinata de Odessa del **Acorazado Potemkin,** aquí trasladado a la estación de trenes de Chicago.

Cuando yo era chiquito, Elliott Ness no necesitaba ni color, ni cámara lenta, pero era un buen tipo (yo hasta sospecho que bebía a escondidas) y sus aventuras eran entretenidas. Y las escenas de acción, generalmente en el act IV antes del epilogue, tenían mucho suspenso. Sin ningún ánimo de comparar, los intocables de la televisión, sin ser más entretenidos que el **Acorazado Potemkin,** eran más interesantes que los intocables de De Palma.

Héctor Concari

THE UNTOUCHABLES. Estados Unidos, 1987, Dir.: BRIAN DE PALMA. Prod.: Art Linson; Ray Hartwick (asoc.); Shari Leibowitz (coord.); para Paramount. Guión: David Mamet, inspirado en la serie televisiva y basado en los trabajos de Oscar Fraley con Eliot Ness y Paul Robsky. Fot.: Stephen H. Burum. Mont.: Jerry Greenberg, Bill Pankow, Ray Hubley. Dir. art.: William A. Elliott. Ef. esp.: Albert Delgado, Allen Hall, Charles E. Stewart. Mús.: Ennio Morricone. Vest.: Marlyn Vance-Straker, Giorgio Armani. Maq.: Michael Hancock. Tít.: R/Greenberg Associates. Son.: Dan Sable (superv.). Ases. técn.: Douglas Kraner. Coord. dobles: Garry Hymes. Int.: Kevin Costner, Sean Connery, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert De Niro, Richard Bradford, Jack Kehoe, Brad Sullivan, Billy Drago, Patricia Carlson, Vito D'Ambrosio, Steven Goldstein, Peter Aylward, Don Harvey, Robert Swan, John J. Walsh.

POR LOS CICLOS DE LOS CICLOS, AMEN

Sí. Lo confieso. Es la verdad, señores del jurado. Yo estuve ahí. Presencié los hechos directamente; fui testigo de todo y luego me escabullí en las sombras, como si tuviera vergüenza. Y tal vez la tenía. Antes de condenarme, sin embargo, les ruego que me escuchen. Lo suplico.

Aquella noche memorable, en uno de los escasísimos ciclos de verdadero cine que como limosna se digna ofrecernos el circuito comercial, se exhibía **El jardín de los Finzi Contini.** La gastadísima copia estaba mutilada en más de una hora. Ante tal desaguisado, el pueblo reaccionó, cosa inaudita en este país otrora tan rebelde y hoy tan sumiso. De ahí ha surgido el grupo "Finzi Contini", que promete continuar en la noble lucha por el derecho a ver buenas películas y a verlas completas. La justa lucha contra el mercantilizado exhibidor privado que se niega a pasar cortometrajes nacionales, que censura por su propia cuenta, que apaga el aire acondicionado los lunes y que desordena los rollos, oscurece la proyección y descoordina los aparatos cada vez que le viene en gana.

¿Cómo no saludar la iniciativa que espontáneamente cuajó en la noche de los Finzi Contini? Y con todo, yo escapé en la tiniebla, como una rata. Pero esperen, señores del jurado. Esperen un momento y escúchenme un instante más. Lo pido de rodillas.

Varios meses después de la noche de los Finzi Contini, me disponía a ver **La pasión de Juana Arco,** en el Ateneo, en función de cinco de la tarde. Pasaba el tiempo, y la película no comenzaba. Media hora después, se presentó la Directora de la sala y disertó durante diez minutos sobre el ciclo del cual formaba parte la película que íbamos a ver, sobre sus experiencias personales en París, y sobre la moral de los críticos cinematográficos mercenarios. También, incidentalmente, mencionó que el retraso se debía a fallas en los proyectores.

Por fin, tres cuartos de hora después de lo pautado, comenzó a verse en la pantalla una película, pero por desgracia era **Intolerancia** y no **Juana de Arco.** Evidentemente, los malditos proyectores tenían en verdad graves fallas; se habían autocargado con la película que no era. Para abreviar, los espectadores que no tuvieron que hacer cola hasta la siete para cambiar las entradas viejas por otras nuevas, tuvieron que hacer cola hasta las siete para que les devolvieran el dinero. El tiempo perdido no fue devuelto.

Ese ciclo de noviembre y diciembre fue buenísimo. Lástima que coincidió con una temporada de lluvias muy fuertes. Empapado llegué a la taquilla el lunes que daban **Metrópolis,** y ahí un cartelito me hizo saber que proyectarían otra película y que la anunciada quedaba para el lunes siguiente. No me sorprendí demasiado cuando el dichoso lunes siguiente me empapé exactamente igual y exactamente igual fui informado, por un cartelito, de que jamás pasarían **Metrópolis.** ¿Cómo sorprenderse, si uno va poco a poco adaptándose a todo, cobardemente, ratonilmente, sin rebeldía alguna? Al fin y al cabo, en otra de las fechas pautadas logré ver **Nanuk el esquimal.** Eso sí, con los ya usuales cuarenta minutos de retraso, y teniendo que presenciar cómo era quemada la cinta en cuatro ocasiones, durante la proyección, por efecto del manejo torpe de los aparatos. De paso, el simpático encargado de la venta de los tickets de entrada a veces está y a veces no, según le provoque, pero en algo sí es fijo e invariable: su exquisita cortesía. En el periódico se anuncia un precio por los boletos, y en la taquilla otro; desde luego, en un cartelito. Y cuando uno pregunta cuál es por fin la tarifa, el amable taquillero responde, si es que se digna responder: "dame quince".

Qué ciclo tan bueno. De verdad. Lo que pasa es que uno es débil. En tres ocasiones más me encontré con los consabidos cartelitos, que me cambiaban las películas, o su orden, o disponían que en vez de tres funciones habría dos, o viceversa. Vencido ya, como cobarde que soy, e incapaz de seguir perdiendo tiempo, energía y dinero en tickets del Metro, opté por irme a la Cinemateca para ver **Príncipe de la ciudad** en la función de las nueve, claramente anunciada por la prensa. No pude. A las ocho y cuarenta me encontré con un cartelito que me comunicaba que habría una sola función, a las siete.

Estuve un rato aullándole a la luna en la Plaza de los Museos, y de pronto un recuerdo vino a mi memoria con freudiana o proustiana claridad: la noche cuando, hace casi quince años, vi por primera vez una película italiana, de Vittorio de Sica, que venía precedida de gran fama. Fue en la Cinemateca. Le faltaba más de una hora, por efecto de la censura del gobierno de entonces. Nadie protestó, ni boicoteó la función. Claro, estábamos en la Cinemateca y con santa paciencia contemplamos lo que se nos ofrecía. En fin, agarrando aunque sea fallo, ¿no? Je, je... Me acuerdo bien de todo. Incluso, del título del film. Sí. Era... **El jardín de los Finzi Contini.**

Por eso me deslicé en la sombra, señores del jurado. Incapaz de sumarme a la sublime lucha que nacía en la noche de los Finzi Contini, de 1987. Yo he tenido mis propias noches de los Finzi Contini desde hace más de veinte años. Todas han consistido en soportar atropellos por parte de los promotores no comerciales de la cultura cinematográfica, con sede en la Plaza Morelos. Claro que la suya es una difícil y meritoria cruzada para hacerle un espacio al cine de calidad, en un medio particularmente hostil. Claro que trabajan con las uñas y ello tiene que traer consigo fallas en el servicio. Pero nada de esto justifica el maltrato a los demás, derivado de la desidia y el fraude desfachatado. Confrontar problemas en la promoción de la cultura es una cosa; despreciar irresponsablemente al espectador es otra, muy diferente. Esta gente dice haberse formado en París, pero cultiva hábitos nada parisinos, como el de mentirle a los espectadores con todo descaro; como el de disponer lo necesario para la proyección a la hora misma de empezarla; o como el de hacer ofertas públicas por las prensa y después desmentirlas con cartelitos, sin la menor consideración por las masas de público a las que ocasionan fatigas, pérdida de tiempo y gasto inútil de dinero.

Y está bien, señores del jurado, yo estoy dispuesto a seguir sufriendo en silencio tanto vejamen y tanto abuso porque no tengo salida, pues prácticamente no hay otras salas de cine selecto en Caracas. Pero a lo que no me considero dispuesto es a protestar cuando el circuito comercial incurre en una milésima parte de los mismos comportamientos reprobables que yo he soportado calladamente en la Plaza Morelos. Reconozco haber sido, por mucho tiempo, un manso corderito resignado. No me pidan ser también un hipócrita. Y ahora déjenme en paz, que tengo que salir rumbo al Ateneo para ver si por casualidad me pasan la película pautada para hoy, o si tendré que devolverme bajo la lluvia buscando la estación del Metro con los pies mojados y estornudando, como he hecho tantas veces y como con seguridad seguiré haciendo una y otra vez, incesantemente, por los ciclos de los ciclos.

Pedro José Martínez

Redacción: Ricardo Azuaga, Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine Oja** es de **Bs. 5,00.** La suscripción por 10 números es de US$ 8,00 para América Latina y de US$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.